التكرار في شعر عرار*

عبدالباسط محمد الزيود

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، الجامعة الهاشمية، الأردن

الملخص

يتناول هذا البحث موضوع التكرار في شعر مصطفى وهبي التل "عرار" بوصفه أسلوباً شعرياً، حرص الشاعر على توظيفه في شعره. وقد عمدت إلى الشعر مستنطقاً أنواع التكرار فيه، فوجدتها: تكرار الحروف والأدوات، تكرار الكلمة (الأسماء والأفعال)، تكرار العبارة.

وقد أظهر هذا التنوع في توظيف التكرار اهتماماً بالغاً لدى الشاعر بهذا الأسلوب؛ لما فيه من فوائد ذات مستويين: فكري، وجمالي (موسيقي)، استطاعت أن تمنح النص تعددية في دلالته، وزيادة في تلاحم أجزائه، وعلواً في إيقاعه.

فضلاً عن أن البحث توصل إلى أن التكرار في شعر الشاعر لم يكن مستجلباً عنوة، وإنما كان منسجماً مع الموضوعات المطروحة مثل الفخر والرثاء، ومتواشجاً مع طروحات الشاعر الفكرية المختلفة.

تمهيد

جاء في المعجم أن التكرار من كرر، أي أعاده مرة أخرى، ويقال: الكر الرجوع على الشيء، ومنه التكرار، وكررت عليه إذا رددته، وكررته عن كذا كركرة إذا رددته، والتكرير اسم، والتكرار مصدر[1].

يأتي الجاحظ (ت 255)في مقدمة من أشاروا إلى التكرار، وإن سماه الترداد أحياناً، فذكر أن ضبط الحاجة إليه ليس بالأمر المقدور عليه؛ لأن الحاجة إليه يحددها المقام وأقدار المستمعين عامتهم وخاصتهم[2]. ويعزو الجاحظ الحاجة إلى التكرار إلى المثير النفسي، فقال: "ربما ردد الكلام الخطيب على طريق التهويل والتخويف وربما حَمِيَ فنَخَر"[3]، وخلاصة القول في الترداد عنده أنه "ليس فيه حد ينتهي إليه، ولا يؤتى على وصفه، وإنما ذلك على قدر المستمعين، ومن يحضره من العوام والخواص. . . "[4].

ويخص ابن قتيبة (ت 276) التكرار بحديث له في معرض تناوله لغة القرآن، مشيراً إلى أنه سنة من سنن العرب، اعتادت عليها وألفتها، فقال: وأما التكرار من جنس واحد وبعضه يجزئ عن بعض: كتكراره في "قل يا أيها الكافرون"، وفي سورة "الرحمن" بقوله: "فبأي آلاء ربكما تكذبان"، فقد أعلمتك أن القرآن نزل بلسان القوم وعلى مذاهبهم، ومن مذاهبهم التكرار، إرادة التوكيد والإفهام. .[5].

غير أن ابن جني (ت 392) توسع في ذكر التكرار وربطه بالتوكيد، "اعلم أن العرب إذا أرادت المعنى مكنته واحتاطت له، فمن ذلك التوكيد وهو على ضربين: أحدهما تكرير الأول بلفظه، .وأما الثاني فهو تكرير الأول بمعناه"[6].

ورأى المرتضى (ت 436) أن للتكرار وجهاً حسناً لا يكون في غيره، وذلك لأن "تحت كل لفظة معنى ليس هو تحت الأخرى"[7]، وقد ضرب لهذا الاختلاف في المعاني مع وجود التكرار بسورة "الكافرون" مثلاً، ورد حسن التكرار فيها لاختلاف المعاني[8].

ويجمع ابن رشيق (ت 456) بين الترديد والتصدير لما بينهما من قرب،

فكلاهما يعتمد التكرار اللفظي أساساً أسلوبياً تقوم عليه العبارة؛ بما يكسب "البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقاً وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة"[9]. ويذكر ابن رشيق زيادة على هذه المزية عدة دلالات شرحها ووضحها في باب خاص بالتكرار منها التنويه، والإشارة، والاستعذاب.. الخ[10].

أما ابن الأثير (ت 637) فعده من "مقاتل علم البيان، وهو دقيق المأخذ، وحده: "دلالة اللفظ على المعنى مردداً"[11]، وقد أفرد له فصلاً خاصاً، جاعلاً التكرار فيه على أربعة أقسام، وهي ما يوجد في اللفظ والمعنى، وما يوجد في المعنى دون اللفظ، ثم قسّم كلاً منهما إلى مفيد وغير مفيد[12].

ويعد حازم القرطاجني (ت 684) التكرار سبباً في تحريك النفوس؛ لأن للنفوس في تقارن المتماثلات والمتشابهات.. وما جرى مجراها تحريكاً وإيلاعاً بالانفعال إلى مقتضى الكلام؛ لأن تناصير الحسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفوس موقعاً من سنوح ذلك لها في شيء واحد[13] ". ويزيد ابن كثير (ت 774) معجباً بالتكرار إلى هذا بأنه كلما زاد حلا وعلا، بل إن وجوده في النص غاية في الحلاوة[14].

وقد وضع له ابن معصوم المدني (ت 1120) حداً، فقال: "هو تكرير كلمة فأكثر باللفظ والمعنى لنكتة، ونكته كثيرة؛ فهي إما للتوكيد، أو لزيادة التنبيه، أو لزيادة التوجع، أو التحسر، أو لزيادة المدح، أو التلذذ بذكر المكرر، أو للتنويه بشأن المذكور[15].

ولم يغفل المحدثون عن الإدلاء بدلوهم في موضوع التكرار، بل منحوه جلَّ اهتمامهم وأفردوا له كتباً خاصة، مثل عز الدين السيد، الذي وصفه بأنه أسلوب تعبيري يصور انفعال النفس بمثير، واللفظ المكرر فيه هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان[16].

وتعد نازك الملائكة من أوائل من أشاروا إلى المكون التكراري في الشعر العربي المعاصر؛ لما له من دور في إغناء لغة الشاعر وتميزها، ولما يتضمنه من إمكانيات تعبيرية هائلة ومتعددة، تستطيع أن ترتفع بالكلام إلى مراتب عليا من

الأصالة والخصوصية، وليس بمكنة الشاعر العادي الوصول إلى هذا المستوى من الاستخدام الأمثل، بل لا بد للشاعر من إحسان التوظيف لمثل هذه الأساليب، وإلا وقع في المبتذل، مما يقع فيه الشعراء الذين تعوزهم القدرة اللغوية والموهبة والأصالة[17].

أما محمد بنيس فيرى أن التكرار "يدخل في بناء كل نص فني، أكان رسماً أم موسيقى، أم مسرحاً أم شعراً أم غيرها"، وهو-وفق هذا التصور- يعلي من قيمة التكرار ليكون سمة أساسية للفن عموماً، وللشعر والنثر خصوصاً[18].

وقد التفت محمد عبد المطلب التفاتة أسلوبية واضحة للتكرار، وعدَّه من التنويعات اللغوية التي غالباً ما تحمل دلالات فنية، تؤثر في المستمع وتجذب انتباهه[19]، وهذا مالم ينتبه إليه البلاغيون العرب وكذلك اللغويون والنقاد، فقد قاموا باستكشاف لإمكانات اللغة، ومن المؤكد أنهم قدموا في استكشافهم بعض الإنجازات اللافتة، ولكن مما يؤسف له أنهم لم يطوروا كل ذلك وصولاً إلى منهج أسلوبي في فهم الأداء الفني، كما لم يحاولوا الربط بين التوصيف الشكلي لبديعياتهم والبنية الحقيقية للعمل الأدبي، فقد اقتصر دورهم علي عرض الوسائل والأدوات البديعية دون محاولة توجيهها فنياً لخدمة العملية الإبداعية، وذلك بإدخالها في الصياغة اللغوية، باعتبارها كلاً متكاملاً، ليس فيها ما ينتج دلالة تطابق مقتضى الحال أو ما يبتعد عنه، فليس للنص وجود خارج صياغته بكل مستوياتها المختلفة، فإن امتد الوجود إلى بعض الجوانب الأخرى، فإنما يستمد منها أبعاداً لهذه الصياغة تساعد على التفسير الجمالي لها[20]".

غير أن عبد الفتاح يوسف عدَّ التكرار "في حد ذاته وسيلة مهمة من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمة المكررة في إحداث نتيجة إيجابية في العمل الفني المميز[21]".

ويرى يوري لوتمان أن "البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي، ومن ثم تخلق وضعاً شديد التعقيد؛ فهذه القصيدة أو تلك تمثل بذاتها نصاً كلامياً، وهذا النص ليس في الحقيقة نظاماً، بل هو إحداث جزئي

Realization للنظام، ولكنه باعتباره لوحة شعرية للعالم يقدم نظاماً كلياً تتحقق من خلاله الموقعية التكرارية بالكامل[22] " .

وقد خص التكرار الصوتي بوظيفة فنية خالصة "ذلك أن الأصوات اللغوية تساق إلى القارئ في شكل وحدات نطقية. أما الترتيب الذي يفترض وجوده بالنسبة إلى هذه الأصوات فينتقل إلى الكلمات التي تبدو قد تكونت على نحو ما، وإذا كانت العلاقات هي التي تقوم بتنظيم اللغة، فإنه ينضاف إلى هذه العلاقات "نظام من نوع فوقي" يصل بين الكلمات بما لا صلة بينه بحسب اللغة، ويصهرها في مجموعات جديدة دالة، وبهذه الصورة فإن التنظيم الفونولوجي للنص لا يخلو من مغزى مباشر وذي دلالة[23] " .

ويرى كوهين أن الترديد يحمل بعدي الاختلاف والاتفاق معاً؛ فالعنصر الذي يتم ترديده هو نفسه في المنزلتين، وفي الوقت نفسه يختلف في المرة الثانية عن الأولى، "وليس الفرق بين الاستعمالين فرقا مفهومياً وإنما هو تأثيري يعود إلى مسألة الحدة. إن الترديد يضمن تضاعف الحدة، والعنصر المردد أقوى من العنصر المفرد[24] " . ويضيف كوهين أن الترديد ليس القصد منه الإخبار وإنما التعبير، ومن هنا فإن الشاعر إذ يقول ويعيد، فليس غايته تجديد الكلام وإنما السمو بالكلام[25] " .

يظهر من خلال الآراء السابقة أن التكرار يرتبط بالأسلوب ارتباطاً مباشراً وكبيراً؛ لأن الأسلوب يعني فيما يعنيه الطريقة المتميزة للأداء اللغوي، الذي يخفي أكثر مما يظهر من معانٍ وعواطف وأخيلة، ويشي بالموقف والرؤية ويخفيهما في آن[26]. ولا يلجأ الشاعر إلى هذا الأسلوب التكريري إلا لغاية، قصد الشاعر لذلك أم لم يقصد. وتتعدد هذه الغايات والأهداف بتنوع الباعث النفسي أو العقلي عليها، فقد تكون الغاية إبراز أهمية الأمر المطروق، أو تأكيده، أو لإحداث أثر نفسي ذي بعد تأثيري في القارئ، يجعله يشارك الشاعر (الفنان) شعوراً معيناً أو رأياً معيناً من خلال هذه الحيلة (التكرار).

لاشك أن لجوء الشاعر إلى التكرار بوصفه وسيلة فنية ترتبط بتوليد أثر معين من خلال التركيز على تكرار حرف أو كلمة أو جملة بذاتها[27]، وبهذا

يصبح هذا الحرف أو الكلمة أو الجملة وسيطاً لغوياً يمارس دوراً خطيراً، مهمته التنبيه على المعنى المراد، كما يقوم الجرس بدوره بالتنبيه على بداية الدوام أو الدرس مثلا. وقد تكون مهمته حمل إشارة معينة إلى المتلقي تقوده إلى فهم بغية الشاعر وأفكاره وعواطفه.

وبما أن التكرار يمثل أسلوباً مرغوباً لدى الشاعر فإننا بإزاء عملية اختيار؛ فالشاعر إذ يعمد إلى تكرار عنصر ما، يختار من بين المصادر المعجمية المتنوعة التي تمنحه إياها لغته عنصراً من بين آلاف الاختيارات المتاحة، اختياراً تلو اختيار، وتنضاف العناصر بعضها إلى بعض مشكلة لغةً خاصة للشاعر دون غيره، تحاول أن تشق طريقها نحو التعبير المتميز والأداء الغني بلا نهائية الدلالة، وانفتاح المعاني وعدم انغلاقها وصيرورة تشكلها بحسب قدرة الشاعر، ووفرة مخزونه من العناصر والبنى النحوية المختلفة[28].

لا بد من التعامل مع التكرار انطلاقاً من أنه يشكل ظاهرة فريدة، ينبغي عدم التوقف عند ظاهرها والخوض في أعماقها، للكشف عما تخفيه هذه الظاهرة من مواقف انفعالية تمر بالإنسان/الشاعر، خلال مسيرته الحياتية/الشعرية، والسعي الدائم نحو الكشف عما تقوم به من دور داخل النص، وقد تشكل المفردة المكررة مفتاحاً ذهبياً يفتح مغاليق كثيرة، ذات أبعاد بعيدة الغور، يضيئها وينير - هذا المفتاح - عتماتها أمام القارئ، مستغلاً إمكانيات القراءة المتعددة، وما تتيحه من مداخل كثيرة، تستعين بالسياق ولا تلغيه.

ولا يمنعنا الاهتمام بالجانب الوظيفي للتكرار من التفتيش عن الجانب الجمالي الكامن وراءه؛ فالتكرار يحمل في طياته شعريةً لا تُنكر، قد يكون التماثل أولها، ولكن الشعرية لا تقف عند حدود التماثل، بل تتعداها إلى استثارة المتلقي وكسر نمطية تلقيه للنص؛ لتعيده إلى دوره الأصيل، وهو إعمال مبدأ القراءة من أجل خلق قدر من التواصل يضمن تحقيق الفائدة الفكرية وتحصيل اللذة والاستمتاع.

أما هذه الدراسة فقد انصبت على شاعر أردني، هو مصطفى وهبي التل (عرار)؛ وذلك لأني وجدته يعمد إلى توظيف التكرار بشكل لافت، وقد ألح

عليه في جلِّ صفحات الديوان، وهو ما جعل دراسة التكرار عنده أمراً يستحق القيام به، وبخاصة أنني لم أظفر-حسب علمي- بدراسة واحدة خصّت التكرار عند عرار وحده بالعناية؛ ولذلك سأقوم بدراسة هذه الظاهرة محاولاً الكشف عن أنواعها المختلفة، والأسباب الكامنة خلفها، والدلالات الناتجة عنها.

أنواع التكرار عند عرار

أ - تكرار الحروف و الأدوات

جاء تكرار الحروف في شعر عرار تكراراً ملحوظاً، حتى غدا ملمحاً بارزاً، وتنوعت هذه الحروف تنوعاً كبيراً، إن على مستوى القصيدة الواحدة، وإن على مستوى قصائد الديوان بعامة. ومن هذه الحروف "لا" الذي استعمله كثيراً، ورده في أكثر من قصيدة[29]، ومن هذه المواطن قوله:

وطلقنا مغاني الأنـ ... سِ أقداحاً وندمانا
فلا كأسٌ تعلُّ لها ... ة صادي الشوق تحنانا
ولا وترٌ يعيد إلى ... جوانحنا جوىً بانا
سددنا عن سماعِ خلا ... أذان الشيخِ آذانا
فلا ذكرى تؤرقنا ... ولا آمال ترعانا
ولا حسناء تؤنسنا ... صبابتها بمنفانا[30]

جاءت هذه الأبيات من قصيدة ارتأى عرار تسميتها "التوبة"[31]، وفيها يعلن التوبة عن الشرب ومجالسه، وإخلاده إلى العبادة تسبيحاً وصلاةً؛ رغبة في مغفرة الله، والطمع في رضاه، بعد أن مضى للشاعر من عمره الكثير، ولكن هل تؤيد لغة النص السابق هذا الزعم وتؤكده، أو أنها تقول غير ذلك؟

يستطيع القارئ العادي الركون إلى المعنى الظاهر في النص، وهو إعلان التوبة عن مجالسة الشاربين وتأكيدها، ومقاطعة الشرب والعزوف عن سماع الأغاني. ويمكن الاستدلال على ذلك بسهولةٍ في النص، من خلال تكرار الحرف "لا" وقوله "طلقنا" وقوله "سددنا". ولكن القراءة الواعية للغة النص

وطريقة أدائه لا تؤيد ذلك؛ فمع أن الشاعر عمد إلى تكرار حرف النفي "لا" ليؤكد صحة ما ادعاه من تطليق كل ما له علاقة بالشرب ومجالسه، وإقلاعه عن دواعيه مهما كانت؛ إذ ترك كل ما يستدعي البعد عن الدين، وعادات المجتمع وتقاليده ومعتقداته بدليل أن هذه المتعلقات- أي متعلقات الشرب- لم تعد موجودة. إلا أن ما يتبع هذا الحرف يشي بأن الشاعر ما زال متعلقاً بهذه الأجواء من الداخل بدليل أنه بعد أن ينفي وجود هذه الملذات، يحرص على إسناد بعضٍ من المنافع لهذه المتروكات/ الملذات، فهو يقول:

فلا كأسٌ تعلُّ لها ة صادي الشوق تحنانا

إنه يرفض الكأس، ويعلن تركه إياها، ولكنه يدرك أنها تطفئ شوق الذي يحن إليها، وتدعوه إلى شربها مرةً ثانية وثالثة. ويرفض الوتر/ الغناء، ويعلن تركه أيضاً، ولكنه يدرك أنه يعيد إليه أجواء حبه البائن وشوقه البائد، والأمر نفسه ينطبق على الذكرى والآمال والحسناء، فهو يعلن تركها ولكنه متعلق بها تعلقاً مصيرياً ولازماً، لأنه اعتاد عليها زمناً طويلاً، وأصبحت ملازمةً له طوال حياته، لا غنى له عنها، ولا يستطيع تركها مهما حاول.

ويمكن الوقوف على دلالة أخرى توحي بها تكرارية الحرف؛ وهي أن "لا" بما تحمله من دلالة على النفي والرفض، إلا أنها جاءت ملائمة لأجواء الشاعر النفسية ؛ فالشاعر يعيش زمن النفي[32]، بكل ما يستدعيه هذا الزمن من ضيق في النفس، وبعدٍ عن الأهل والصحبة، وتهميش لدور الذات، وإبعادها عن مجتمع اعتادته وحسبته أصلاً. وأمام كل هذا الإحساس بالنفي لا يجد الشاعر فراراً من الغضب والتعبير عن الثورة ضد هذه الأجواء الخانقة، والباعثة على الإحساس المرير بالقهر، والطريقة الوحيدة المتاحة أمامه للتعبير عن هذا الغضب والإحساس بالضيق تمثلت في "لا" أطلقها الشاعر صرخة احتجاج على الوضع القائم، وإدانة لهذا الواقع الذي فرض عليه ترك الشراب ومجالسه.

غير أن هذا الاستنتاج يقودنا إلى ضرورة توضيح مسألة مهمة؛ وهي كيف يلتقي القول بأنه ترك الشراب ورفضه، وفي الوقت نفسه يعلن رفضه لهذا الواقع الجديد ويحتج عليه؟ وللإجابة عن هذا الإشكال أو التساؤل لا بد من الإشارة

إلى أنه إذا ما تم قراءة هذه الأبيات في ظل سياق الحالة النفسية والشعورية التي رافقت إخطار الشاعر بقرار نفيه، فإنه يمكن لنا فهم هذا التعارض الظاهري بين الموقفين؛ فالشاعر يرضخ للأمر الواقع، الذي فرض عليه النفي ومعاناة تبعاته بداية، واستجابةً لهذا الأمر الواقع طلب من أهله وأصحابه أن يزودوه ببعض الكتب ومنها تفسير القرآن؛ ليتمكن من إعادة السكينة لنفسه الثائرة ومزاجه المكدر؛ لذا جاء قراره (نزوته) بإعلان ترك هذه الأمور، التي تتعارض مع الحالة الجديدة من التدين، إلا أنه لم يجد لذلك سبيلاً؛ لأنه أدمن الشرب وما يستدعيه من ملاه وملذات، فكانت الصرخة عبر "لا" تنفيساً عن صدر الشاعر، ومحاولة للتخفيف عن النفس.

وقد عمدت إلى قرن قولي (قراره) بالنزوة؛ لأن قرار الشاعر لم يكن مبنياً على أساس متين لا رجعة عنه، وإنما كان مجرد نزوة وخاطر خَطرَ له؛ وجاء بمثابة استجابة لمؤثر خارجي فرض نفسه على نفسية الشاعر. ودليلي على ذلك أن الشاعر عاد في قصيدةٍ أخرى عن هذا القرار وأعلن التوبة عن التوبة، فها هو ذا يقول:

وهمتَ فليس ما سميـ ـتَهُ الإيمانَ إيمانا
ولا هذا الذي قد خِلْـ ـتَهُ تقواك فحوانا
أتهذي بالسلوِّ وقد غرامُ الغيد أضنانا
وقد للكأس تهفو نفـ ـسُ مَنْ يسلوه أحيانا
وذو الشوق القديم إذا تذكر عاد ولهانا[33]

ويمكن أن نقف على دلالة أخرى لتكرار" لا" على مساحة القصيدة كلها؛ وهي إبراز التعارض الحاصل بين صوت العقل وصوت العاطفة، فـ "لا" توحي بصوت العقل المنسجم مع قرار ترك الشرب، ولكنها توحي في الوقت نفسه بصوت العاطفة/ القلب، المحتج على هذا القرار؛ لأنه لا طاقة له على تحمل تبعاته ولا تحمل الأجواء الجديدة – بعد التوبة – التي توحي بها القصيدة التالية:

أمـــولانـــا أمـــولانـــا هـجـرنـا الـدّنَّ والـحـانـا
وبـدّلـنـا مـن الـمـنـظـوم والـمـنـثـور قـرآنـا
فـمـن "هـودٍ" إلـى "طـه" نـرتـلـهـا و"رحـمـانـا"
لـتـسـبـيـحٍ بـه بَـرِمـتْ مـخـارجُ قـولِ سـبـحـانـا
ومـن وردٍ فـتـحـتُ لـه بـسـوق الـذِّكـر دكـانـا
إلـى ذقـن أطـلـنـاهـا بـعـثـنـونٍ لـتـزدانـا[34]

ومما يضاعف جمالية هذه الأبيات ذاك التوازي الناتج عن تكرار الأبنية التالية:

فـلا كـأسٌ تـعـلُّ لـهـا ة .....
ولا وتـرٌ يـعـيـد إلـى .....
فـلا ذكـرى تـؤرقـنـا ولا آمـال تـرعـانـا
ولا حـسـنـاء تـؤنـسـنـا .....

فقد استطاع التوازي أن يضاعف البعد الموسيقى/النغمي في الأبيات؛ نتيجة تكرار مثل هذه الأبنية على نحو تماثلي، كما أسهمت عناية الشاعر بهذا النوع من التكرار البنائي في جلب انتباه القارئ وربطه بجو النص؛ وذلك من أجل خلق نوع من التجاوب بينه وبين النص، وبما يسهم في إنتاج وعي جديد يرغب الشاعر في إيصاله للقارئ.

ومن هذه الأدوات التي حرص الشاعر على تكرارها "لولا" في موطن آخر من الديوان، يقول الشاعر:

هاتِ أسقني قعوارُ ليس يهمني قول الوشاة: عرارُ (سكرانان)
فالكأسُ لولا اليأسُ ما هشت له كبدٌ ولا حدبتْ عليه يدانِ
والخمرُ لولا الشعرُ ما أنستْ به شفة الأديب وريشة الفنانِ[35]

يجيء تكرار "لولا" هنا لثلاثة دواعٍ: فكري ونفسي وفني، أما الجانب الأول - وهو الفكري - فيبرز من خلال إلحاحه على "لولا" وتكريرها مرتين،

إذ إنها توضح السبب الذي جعل الشاعر يلجأ إلى الكأس/الخمر، والذي يتمثل بالرد على تلك الحالة التي وصل إليها الوطن من الهوان؛ بسبب تغلغل الإنجليز في كل مفاصل البلاد وسيطرتهم على جميع مقدراتها، فكان الرد على هذه الحالة غياباً عن الواقع، بوصفه وسيلةً للتمرد على الوعي القائم. كأن الشاعر يرفض العيش ضمن شروط المرحلة وفي قيود مفروضة عليه، فيهرب إلى عالم آخر يختاره بنفسه دونما الرضوخ لأي إجبار، من هنا كان الغياب عن الواقع المفروض على الشاعر يمثل الحالة المثالية التي يحقق من خلالها شرطه الخاص، وفي الوقت نفسه ينأى بنفسه عن دائرة شروط الآخر.

أما الدلالة الثانية: فتكمن في البعد النفسي، فقد جاءت "لولا" هنا لتخدم التعبير عن الحالة النفسية المتعبة لعرار، والتي تستشعر ضياع الوطن، في حين أن الشاعر غير قادر على صنع شيءٍ يغير الواقع وينقذ الوطن؛ لذلك جاءت الخمر لتعوضه عن حس الفقد/الضياع بحس الامتلاء والشعور بالزهو؛ إنقاذاً لنفسه من الوقوع في شرك خسران الذات، بعد خسرانه لما حوله، كذلك تساعد الخمر الإنسان المرهق والمتعب على النسيان وعدم العيش تحت وطأة اللحظة الراهنة بكل ما فيها من بؤسٍ وضياع وهذا ما سعى إليه عرار.

وتغدو الدلالة الثالثة واضحة إذا ما نظرنا إلى البيت الأخير، فدروب الشعر مغلقة ولا مفتاح لها سوى الخمر، إنها تبعث على الإلهام، الذي يقود إلى إظهار النوازع الفنية عامة والشعر خاصة، أي أنه يشرب طلباً لقول الشعر، ولتجلية النوازع المختلفة، وكأنه يردد قول أبي نواس[36]:

لأقطعنَّ نياط الهم بالكاس فليس للهم مثل الكاس من آسِ

ولكن قول عرار في البيت الثالث ينبئ عن أمر خطير، وهو عقيدة فنية وصل الشاعر إلى حد الإيمان بها، بل كان داعيا إليها عبر تأكيده لضرورتها بـ"لولا".

كما يثري الشاعر تكرار "لولا" من خلال وضعها ضمن سياق يتخذ من التوازي قالباً للتعبير، الذي يضيف لها بعداً إيقاعياً جديداً، غير ذلك المتحصل

من إعادتها فقط، فلو جاءت مكررة وحدها، لما استطاعت الوصول إلى هذا البعد الموسيقي الثري.

وما غفل الشاعر عن "يا" النداء، التي حملت شحنة فكرية وشعورية مكتنزة الدلالة، يقول :

إنْ كان يا شيخ هذا شأن جنتكم فابعدْ بها إنها ليستْ بمرمـانا
وقل معي بلسانٍ غير ذي عوج: "لا كنتِ يا جنةَ الفردوسِ مأوانا"
يا سائل البان عن أصداء أنّتِهِ حيناً وعن رجعها يا سائلاً آنا
لو أنّ رجع الصدى يُغني تساؤُله مَنْ شفّهُ لاعجٌ يشجي لأغنانا[37]

يمكن للقارئ أن يلاحظ أن "يا" النداء تكررت أربع مرات في النص السابق، وهو ما يشي بوظيفة جوهرية يقوم بها حرف النداء هنا دون غيره من الحروف؛ لذلك جاء اختياره أمراً ضرورياً عند الشاعر من بين عدة اختيارات، تمنحها إياها لغته؛ لأنها تتوفر على "ذخيرة من المفردات والبنى النحوية وكيفية تشكلها بشكل خاص[38]. ولكن هل جاء هذا الحرف بدلالة واحدة أو لداع واحد أم أنه حمل غير دلالة؟.

لا شك أن سياق القول الذي جاء فيه الحرف فرض دلالات مختلفة؛ فأول النداءات جاء لينبه القارئ والمخاطب معاً إلى ضرورة الانتباه إلى رؤية الشاعر نحو بلده التي يرى فيها جنةً مختلفة عن جنة الشيخ وعن جنة الناس معاً؛ فالشيخ يرى في الجنة الموعودة في الآخرة الجنة الوحيدة التي لا تدانيها جنة على الأرض، أما الشاعر فلا يراها كذلك. ومجيء التنبيه هنا بهذا الحرف – بين متلازمتين: كان واسمها وخبرها – يحمل في طياته إشارةً إلى أمر جوهري واختلاف واضح فيما بين رؤية عرار ورؤية الشيخ، وهو اختلاف يصل إلى طبيعة الاقتناعات التي يحملها كل منهما، فإذا كان اقتناع الشيخ ينطلق من تصور ديني أخروي، ينبني عليه تصور الجنة ونعيمها، فإن تصور الشاعر/عرار ينطلق من تصور دنيوي آني لطبيعة الجنة وصورتها، وأظن أن مناداة الشاعر للمخاطب بالشيخ، قد كرّست الصورة الدينية له؛ لأن الناس معتادون على وصف الإنسان

المتدين بالشيخ، وبخاصة إذا ما أطلق لحيته، وإذا كانت جنة الشيخ الموعودة صورة في الغيب تنتظر التحقق، فإنها عند عرار تجلٍ لحظي يتمثل بـ"راحوب" و"جلعاد" و "شيحان"و "عجلون"، وغيرها من مدن الأردن وقراه، وهذا بادٍ في قوله:

يقول "عبّود" جناتُ النعيم على — أبوابها حارسٌ يدعوه رضوانا
من ماء "راحوب" لم يشرب وليس له — ربعٌ "بجلعادَ" أو حيٌّ "بشيحانا"
ولا تفيأ في "عجلونَ" وارفةً — ولا حدا بهضاب "السلطِ" قطعانا
ولا أصاخ إلى أطيارنا سحراً — "بالغور" تملأه شدواً وألحانا
ولا "بوادي الشتا" تامته جؤذرةٌ — ولا رعى بسهول "الحصن" غزلانا
ولا تأردنه يوماً بمحتملٍ — ولا لتقديسه الأردن إمكانا[39]

إنه ينقل الأردن قرىً ومدناً من أرض الدنيا إلى أرض المقدس، وهي نظرة استوجبت من الشاعر التنبيه عليها وإبرازها.

وبناء على ما تقدم من تنبيه على اختلاف الصورة والتصور عند الاثنين يجيء التكرار الثاني ليؤكد أن الجنة/الفردوس الأخروية ليست هي المنشودة، فقد ذكر الجنة في البيت الذي سبقه بقوله "جنتكم" ولكنه لم ينص عليها نصاً واضحاً يدل على أن الجنة المقصودة هي جنة الفردوس بعينها، وجاء هنا ليخصها بالحديث بوضوح تام، وكي يفهم القارئ أن الشاعر معني بالحديث عن جنتين لا جنة واحدة، إضافة إلى أن نداءه لها- يا جنة الفردوس- لا يقصد به تعظيمها وإنما الزهد بها.

وإذا كان الشاعر عرار قد زهد بهذه الجنة الموعودة واستعظم وطنه وأعلاه عليها، فإنه يتوجه بالنداء إلى بني قومه الذين يسألون شجر البان- وهو من أشجار موطنه الأردني- عن أسباب حرمانه وبؤسه في موطنه، مع أنه أحبه -أي وطنه- حباً كبيراً، بل إنه أغرم به إلى درجة العشق، فيكون الجواب بأن السبب هو تلك الحالة من الصد وعدم التجاوب التي بادله إياها وطنه، ممثلاً بأبنائه الذين تنكروا له بدلاً من أن يوفوه حقه حباً واحتراماً ورداً للجميل؛ لذلك جاء

النداء ليحمل رسالة جوابية من الشاعر على تساؤلات أبناء وطنه، وليدل النداء أيضاً على اهتمام منه بهؤلاء الأبناء وبما يتساءلون عنه.

كذلك يدل توزيع الحرف بهذه الطريقة على رغبة الشاعر بأن تظهر القصيدة متضامة الأركان؛ فتغدو متماسكة متراصة تماسك رؤيته وثبات موقفه. وليس البعد الموسيقي بمنأى عن اهتمام الشاعر، فقد وُسمت القصيدة بنغمة قوية ذات توترٍ عالٍ، عضد بها الشاعر رؤيته، فضلاً عن أن هذه النغمة كشفت عن أن الشاعر غير متردد، ويعلن اقتناعاته بوضوح وصراحة متناهية دون خوف أو وجل.

ويأتي تكرار حرفي "من" و"إلى" في النص الآتي، متجاوزاً صفة الاستعمال العادي، ودلالته السياقية الطبيعية إلى البعد الشعري ذي الدلالات المتعددة، والمفارق الأحادية الدلالة، يقول الشاعر:

فمن سجنٍ إلى منفى ومن منفى إلى غُربهْ
ومن كرٍّ إلى فرٍّ ومن بلوى إلى رهبهْ
فبي من كلِّ معركةٍ أثرتُ عجاجَها نُدبهْ
تعالى الله والأردنُّ لا بغداد و"الرّطْبهْ" (40)

يثير تكرار الحرفين هنا إحساساً بالشفقة لدى المتلقي على الشاعر؛ فقد يظن المتلقي بأن بدء الشاعر "فمن سجن" يوحي بقرب الخلاص أو ترقبه على الأقل، ولكن المفاجأة تكون بأن لا خلاص قريب، وإنما توجه نحو منفى يشتد فيه العذاب أكثر من السجن؛ لأن السجن وإن منعه من التواصل مع الآخرين من أحبته وأهله، يظل قريباً من أهله ولو من حيث المكان، وهذا يضمن قرباً في المشاعر فيما بينهم قد يتجاوز أسوار السجن ويلغيها، ولكن المنفى أشد قسوةً ومرارةً؛ لأنه يشكل بعداً جغرافياً ونفسياً/ قلبياً معاً. ولا تنتهي الحالة المأساوية عند هذا الحد، بل تشتد الأمور سوءاً وتزداد الغربة، وتزداد المعارك التي يخوضها من أجل وطنه شراسةً وألماً، ولكنه ما إن يدخل "بلوى" حتى ينتهي إلى مأساة أخرى، وكأن حياته صورة متجددة للمآسي التي لا نهاية لها، ولكن

عزيمته لا تفتر، وإيمانه بوطنه لا يتزعزع، بل يبقى صامداً ومدافعاً عنيداً عن وطنه على الرغم من هذه المآسي.

وقد أسهم هذا التكرار في إحداث نوع من التعاطف بين الشاعر والمتلقي؛ إذ إنه أظهره ضحيةً وغير قادر على الخلاص من ظروفه المحيطة التي كبلته ومنعته من الإمساك بزمام المبادرة. إنه يقوم بردة الفعل ولا يصنعه، إنه متلقٍ لا مبادر، كما أسهم البعد التكراري بإغناء النص بإيقاع موسيقي داخلي رفع من درجة عدم الاستقرار وعزز الإحساس بالتوتر والانفعال اللذين يشعر بهما الشاعر ويخضع لهما. ولم يكن حرف الهاء المسكَّن بعيداً عن الإسهام في التعبير عن القيد الذي وُضع فيه الشاعر ومنعه من الحركة، فهو كما قلت ضحية، والضحية لا تستطيع الحركة بحرية، وهكذا يكون التكرار قد أدى وظيفتين: فكرية وفنية باقتدار واضح.

ب - تكرار الكلمة

تتنوع الكلمات المكررة التي استخدمها الشاعر في ديوانه؛ حيث دل تكرارها عن وعي وقصد كبيرين، وتنقسم الكلمات إلى أسماءٍ وأفعال، وتنقسم الأسماء بدورها إلى أسماء أشخاص وأسماء أماكن.

- أسماء الأشخاص

كرر عرار أسماءً كثيرة، شغلت باله وأخذت حيزاً لا يستهان به من شعره، ومن هذه الأسماء "فؤاد"، وهو ابن عم الشاعر واسمه فؤاد التل[41]، ويبدو أن فؤاداً كان أثيراً عند عرار؛ لذلك جاء تكرار اسمه كثيراً حتى بلغ عشراً، اختلفت دلالياً باختلاف سياقاتها، يقول الشاعر:

أقضى فؤادُ؟ أجلْ وقد أودتْ به ريب الرَّدى ففؤاد ليس براجع
أقضى فؤادُ؟ نعم، قضى وترنحت أعطافه موتاً أقضَّ مضاجعي[42]

يتكرر ذكر فؤاد في هذين البيتين ثلاث مرات، فتشابه التكرار في مرتين في إطار من التوازي. واختلف في الثالثة؛ إذ جاء التكرار في المرتين الأوليين

مقترناً بالاستفهام المنبئ عن عدم التصديق بموت فؤاد، فكان السؤال بقصد الاستفهام. هل فؤاد هو الذي قضى أم غيره؛ لذا جاء تكرار اسم فؤاد ليظهر الشاعر رغبته في عدم التصديق، وفي الوقت نفسه عبّر التكرار عن رغبة معاكسة وهي الاطمئنان بأن المقصود هو فؤاد وأنه هو الذي مات، وعندها جاءت الإجابة (أجل، نعم) تحمل شيئاً من التسليم بصحة الخبر، وزاد الأمر تأكيداً أو تأكداً عنده عندما قال: (ففؤادُ ليسَ براجع)، وهي جملة ذات إيقاع تسليمي بنهاية فؤاد المحتومة، ويبدو أن فؤاداً هذا قد ملك على الشاعر حواسه نظراً لقربه الشديد من الشاعر لذلك رثاه برثاء مسكون بالتوجع والحسرة:

وَأَدَتْهُ بعد، تجاذبٍ وتدافع كفُّ المنون برمْسِه المتواضع
فأهبْ بسرب الباكيات شبابه يشببنَ نيران الأسى بأضالعي
ودعِ النّدامى، والحياةُ كما ترى يبكون أكواخي بدمع صوامعي
يا صحبُ أعياني البكاء فبللوا بسخينه لطفاً لهاة مدامعي[43]

وليس أدلّ على شدة الحرقة والتفجع، من أن يكون البكاء الشديد هو العلامة الصغرى على وثاقة العلاقة ومقدار ما بينهما من ترابط.

غير أن فؤاداً يحضر في النص مرةً أخرى ولكن ضمن سياقٍ جديد، فيقول عرار:

ودع ابن عمّك يا فؤاد بشعره يرثيك إما لم يكن من مانعِ[44]

جاء السياق مختلفاً في هذه المرة عن السابقة؛ ففي السابق شغل الشاعر بسؤاله عن موت فؤاد رغبةً في الوصول إلى وعي الواقع وهو إدراك الموت، موت فؤاد. ولكنه هنا يعود لذكر فؤاد رغبةً في التنويه بذكره وتعظيم شأنه، فلو وقف عرار عند قوله (ودع ابن عمك) دون ذكر (فؤاد) لظننا أن (فؤاداً) شخص عادي لا تربطه بعرار سوى صلة القرابة، ولكن الشاعر أراد من تكرار اسمه إعلامنا أن فؤاداً ذو شأن، لذلك خصه بالذكر اسماً، وخصه بالرثاء المؤلم.

يتمظهر فؤاد بصورة أخرى تعكس إحساساً عالياً بالفقد، ويبدو ذلك في قول الشاعر:

لكن فقدك يا فؤادُ وإن يكن أجلاً دنا، سيظل شرَّ فواجعي[45]

لقد جاء اسم فؤاد هنا مرتبطاً بياء النداء، كما هو في المرة السابقة؛ أي جاء الاسم مقترناً بالنداء في المرتين، لكنه جاء في المرة الأولى منادى للتنويه بشأنه وللإعلاء من قدره. أما هنا فقد جاء الاسم مقترناً بالياء إعلاءً لحس التوجع، وليدرك القارئ مقدار الخسارة المترتبة على فقد فؤاد؛ ذلك الشخص غير العادي والاستثنائي من بين الذين عرفهم عرار.

لا يكتفي الشاعر بهذا الترديد السابق لذكر فؤاد بل يعيد ذكره مرات أخرى، ولكنه ذكر يليق بالموقف، ومعبر عن الانفعال والتوتر الشديدين اللذين يشعر بهما الشاعر إزاء هذه الحالة الباعثة على الأسى، فيقول:

أفؤاد! خَطْبُكَ، والخطوبُ كثيرةٌ سيظلُّ خطبَ العمرِ دونَ منازعِ
أفؤاد! قلْ لي: وردُ وجهكَ ما له قد حالَ من قانٍ لأصفرَ فاقعِ؟(46)

يبرز الجانب الموسيقي في النص من خلال التكرار الذي يقود القارئ إلى مظنة أن تكرار عرار لاسم الشخص المفقود على هذا النحو المكثف، ما هو إلا محاولة للتعويض عن غيابه وحباً في استحضاره، كما أن هذه المعاودة والتكرير في الموقف الرثائي تعكس حساً طقوسياً يتعالى فيه الصوت معلناً حالةً وجدانية تسعى لامتلاك الآخر والتوحد به ولو على مستوى التصور الذهني.

يسعى الشاعر لاستغلال مفردات أخرى تعكس حضوراً طاغياً للشخص المرثي في النص في ظل غياب متحقق على مستوى الواقع، فيقول:

حتى ثوى فيه الفؤاد وراعني بالسلط نعيٌ قد أقضَّ مضاجعي
فتخاذلتْ رجلاي، وارتعدتْ يدي وأشلَّ قول: فؤادُ مات، أشاجعي(47)

إن لجوء الشاعر بمفردة مثل (الفؤاد) لتدل على مدى ما أصاب قلبه من حزن وكمد، دعاه على نحو واعٍ إلى استحضار فؤاد مرة أخرى، ولو بشكل غير مباشر عن طريق استغلال حالةَ التماثل بين المفردتين، ورغبة في إظهار مدى تعلق الشاعر بفؤاد، فهو يختار من المفردات ما يقترب من اسم فؤاد شكلاً ومعنى، وهنا يبرز مبدأ الاختيار بشكل جلي، ويقف الشاعر عليه لتحقيق الأثر

المطلوب عند المتلقي، وعلى الأسلوب لا يتعدى كونه نمطاً من القول يتأثر بالموقف ويتشكل في ظله.[48]

وتحضر ليلى بوصفها عنصراً مكرراً، يملك تأثيراً بيناً في النص الشعري، على المستويين: الداخلي والخارجي، يقول الشاعر:

لِمَ الوجنات يا ليلى ... مملوحةٌ كزرجونهْ
لعلَّك ويكِ مرمستيه ... يا ليلى بدحنونهْ
بنفسي من خديدك قبـ ... ـلةٌ غراءُ يا شينهْ
وقلبي المتعب العاني ... بودي لو تواسينهْ
خلاكِ الذامُ يا ليلى ... رماحي غير مسنونهْ
ودرب الحربِ يا ليلايَ ... دربٌ غير مأمونهْ
سأقتحم الصفوف ولنْ ... أبالي ما تبالينهْ[49]

لا يجد القارئ لهذا النص مناصاً من أن يلحظ مدى اعتماد الشاعر على تكرار "ليلى"؛ إذ إنه ورد ست مرات في ثمانية أبيات، ومثل هذا الترديد لا يأتي اعتباطاً، بل لا بد له من سبب وغرض في نفس الشاعر، ويمكن للقارئ أن يستشف من هذا الحضور عدة دلالات.

وأولها

يطفح النص بحضور ليلى الطاغي، حتى غدت العنصر المحوري الذي يدور حوله النص، يضيئه بذلك الحضور الأخّاذ ويكشف عن بنية داخلية تعتمد التكرار أسلوباً ومنهجاً شعرياً، يقوي من تضام عناصر النص، ويزيدها تماسكاً، ويجعل "ليلى" بؤرة إشعاع، تزود النص بأسباب استمراره، وتشحنه بشحنات جمالية لا غنى له عنها.

ثانيها

جاء حضور ليلى مساوياً لتأثيرها عليه، فهي تملك عليه حواسه، وتسيطر على عواطفه وعلى تفكيره سيطرة تامة وصلت حد جنونه بها. والشعراء لا

يصلون إلى مثل هذه الحالة من تملك الآخر لهم إلا بعد تمرس كبير بالحب وأفانينه، وهو عندها لايستطيع إخفاء اسمها ولو حاول، خوفاً من أهلها؛ لأنها استحوذت على عقل الشاعر الباطني لأنه مشغول بها دائماً أو مسكون بحبها، لذلك يجيء ظهورها وسيطرتها على الشاعر استجابةً غير واعية من الشاعر لأحاسيسه الداخلية، ولكن إلحاحه عليها إلى هذه الدرجة، يخرج عن كونه استجابة غير واعية ليصب في إطار الوعي التام، الذي يكرر لينجز نصاً قادراً على حمل المحمولات الشعورية والفكرية في آن. وقد أشار ابن رشيق إلى ما يقارب هذا، إذ قال: "ولا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلا على جهة التشوق والاستعذاب، إذا كان في تغزل أو نسيب[50]". وهو أمر متحقق في النص السابق؛ فالإنسان فضلاً عن الشاعر إذا أحب إنساناً أحب ذكر اسمه، واستحضره صبح مساء، فهو لا يمل من ذكره، بل يستدعيه لحاجة أو لغير حاجة؛ استعذاباً لهذا الاسم، وتشوقاً للقاء صاحبه.

ثالثها

ارتفعت وتيرة العنصر الموسيقي في النص بشكل ملحوظ من خلال هذا التكرار، وساعد ذلك على شيوع جو الغناء والطرب، كما أن نفسَ الأبيات قصير؛ إذ اعتمد الشاعر في قصيدته هذه على مجزوء الوافر. ومما صعد وتيرة الحس الغنائي اعتماد الشاعر في قصيدته هذه على كلمات وألفاظ سهلة، ذات طابع محكي ومحلي مثل (شينه)، مما جعل المسحة الغنائية طابعاً لازماً للنص. من هنا كان حضور ليلى منسجماً مع الطابع الغنائي يعززه ويقويه التكرار والإعادة، والأغنية -كما نعلم- تعتمد أساساً على الإيقاع المتكرر.

وإلى مثل هذه الدلالات قصد الشاعر؛ إذ جعل "سلمى" العنصر الأوحد الذي تدور حوله القصيدة، فقال:

وتبعت "سلمى" إذ مضارب قومها ... أمتاحُ من نظراتها وأشون
إن "الخرابيش" التي حامتْ على ... أو حول مَنْ يرتادهُنَّ ظنون
في نجعهنَّ وربعهنَّ ودمعهـ ... ـنَّ إذا صدقن وإنْ كذبن يقين

"سلمى"! ولو شَزَرَاً إليَّ تطلعي فلقدْ تنوب عن العيون عيون
"سلمى"! وربِّ الراقصات إلى منى بي للصبابة لوعةٌ وحنين[51]

تحولت "سلمى" من مجرد إمرأة عادية مثل كل النساء إلى حالة شعرية أخّاذة، وابتعدت عن كونها مجرد محبوبة للشاعر يطاردها، ويتقصى أخبارها. لقد أخذت لبّه وسلبت عقله، وصار الكون بالنسبة له يتماهى معها. بل إنها قد تجاوزت وصفها مصدراً للإلهام إلى أن أصبحت مصدراً لليقين على كل حالاتها. وهكذا ينقل الشاعر "سلمى" إلى مرتبة المقدس، وهذه قيمة عزيزة ومرتبة عظيمة، ما كانت سلمى لتصلها لو أنها إمرأة عادية، بل وصل به الحد إلى أن يقسم بالله مبرهناً على صدق حبه لها، وهو إذ يكرر "سلمى" ثم يقسم لها، فإنه يكرسها بوصفها امراة ذات قدر عالٍ تستحق كل هذا التقدير والتبجيل والتعظيم في المكانة، ويكرس نفسه محباً شغوفاً صادق الحب، مداوماً على المودة والشوق، ومؤمناً بها لأنها مصدر اليقين.

ومن هذه الأسماء التي تكررت غير مرة في شعر عرار "الهبر"- شيخ النّور- الذي طالما امتدحه الشاعر، ومن هذا المدح قوله:

"الـهـبـرُ" عـاد وإن عـو داً مثل عود "الهبر" يُحمدْ
فـالـهـبـر فـي دنـيـا الـهـمـا لـة رغـم أنـف الـفـضـل أَوْحَدْ
فـاعـرف مـكـانـك مـن مـكـا نـتـه الـرفـيـعـة يـا "مـعـودْ"
واشـهـد فـديـتـك إنَّـه الـمـجـد الـمـؤثـل يـوم يـنـشـد
واعـطـف عـلـى الـجـنـدي واستشهد مواطننا محمدْ
واسـأل "فـردريـك بـن بـيـكَ" إذا شـكـكـت بـذاك يـشـهـدْ
"الـهـبـر" لا تـطـردْهُ عَـنْ بابٍ، أمثل "الهبر" يُطْرَدْ؟![52]

جاءت هذه الأبيات من قصيدة يدافع فيها عرار عن "الهبر" ويثأر له ممن تطاولوا عليه، بمعنى أن ظلماً قد حاق بالهبر دون ذنب ارتكبه، غير أنه ممن لم يحوزوا قدراً من الثراء أو الجاه، فهو شخص عادي في أنظار الناس؛ ولكن عراراً يرى فيه صديقاً صدوقاً ذا منزلة رفيعة، يملك رؤية اجتماعية عادلة؛ لذلك

حاول أن يذب عنه وأن يرد على من تجازوا عليه وظلموه، فكان الرد مشوباً بالانفعال ومتأثراً بالموقف كثيراً، ولكنه أظهر قدراً كبيراً من التقدير للهبر، وقد لجأ إلى التكرار لإظهار دور "الهبر" الكبير على المستوى الشخصي لعرار، لما يرتبط به من علاقة غير عادية ومميزة. كذلك أظهرت القصيدة بعضاً من صفاته الشخصية المميزة التي حملت الآخرين على احترامه، مثل الشهامة والكرامة والأنفة وهي ماثلة في قوله:

أو ما تراه إذا هممت تهينه أرغى وأزبدْ
واغبرَّ في عثنونهٍ قملٌ هو الدُّرُ المنضدْ
حرٌّ طليقٌ لا يُبا لي العيش أسعف أم تنكدْ
لما أهانته الحيا ة على نفائسها تمردْ(53)

من هنا يمكن فهم دور التكرار التي يتمثل بإعلاء قيمة "الهبر" وإظهاره على الآخرين، إضافة إلى أن حضوره الكبير على مستوى النص العراري بعامة، وفي هذه القصيدة بخاصة، قد يعوض شيئاً من ذلك الحيف الذي تعرض له. وهكذا يمكن أن تكون هذه القصيدة رافعة نفسية لـ"الهبر"، تمكنه من مواجهة زمنه ورجاله الذين لا يحترمون القيم الإنسانية النبيلة ولايقيمون لها وزناً.

وهو إذ يعود لذكره مرة تلو مرة، إنما يجدد إيمانه بعظمة هذا الشخص وفضله؛ لأنه يذكر في كل مرة صفة جديدة له، مما يجعل منه شخصاً متعدد المزايا، وكل مزية تزيد من قدره عن أختها، كما يجعل من حضوره المتكرر وبالكيفية التي يظهر فيها أمراً مثيراً للتساؤل، حول مدى صدق مقاييس الناس في التعامل فيما بينهم، وهل هم محقون في التعامل مع هذا الرجل بهذه الطريقة المخزية؟، إضافة إلى أن الأبيات تقود المتلقي إلى مراجعة جدية لطرق التعامل مع الآخرين من جهة، وإلى التشكيك بطبيعة القيم السائدة في المجتمع.

- أسماء الأماكن

شغل المكان حيزاً لا يستهان به من شعر الشاعر. وقد أغرم الشاعر بتكرار عدد من الأمكنة، حتى أصبحت ذات مكانة خاصة في شعره، وإيقاع مميز دأب

عرار على تأكيده ودوام الاعتماد عليه في إبراز مدى عشقه لوطنه، ومن هذه الأمكنة البارزة المكررة في شعره "الخرابيش"، يقول الشاعر:

بين الخرابيش لا عبدٌ ولا أمةٌ ولا أرقـــاءُ فـي أزيـاء أحـرار
ولا جناةٌ ولا أرضٌ يضرجها دمٌ زكـيٌّ، ولا أخّـاذ بـالـثّـار
ولا قضاةٌ ولا أحكامُ أسلمها برداً على العدل أتوّنٌ من نار
ولا نضارٌ، ولا دخلٌ ضريبته تُجبى، ولا بيدرٌ يُمني بمعشار
بين الخرابيش لا حرصٌ ولا طمعٌ ولا احترابٌ على فلسٍ ودينار
بين الخرابيش لا مالٌ ولا نسبٌ ولا احترابٌ على حرصٍ وإيثارِ[54]

تبرز هنا الخرابيش بوصفها مدينة فاضلة من خلال تلك الصفات التي ظهرت في الأبيات، وهي ميزات - لا شك - يتطلع لها العالم اليوم ويسعى إلى تحقيقها؛ فقد كرستها الأبيات السابقة بشكل متواتر من خلال التكرار والتوازي، وقد أظهرا المكان بطلاً تفوق بطولته بطولة الإنسان؛ لأنه استطاع إنجاز عالم مثالي لم تستطع أجيال أن تصنعه، أو تصل إلى شيء بسيط مما أنجزه المكان؛ لأن الأمكنة الكبيرة والمشهورة على الرغم مما فيها من ثبات واستقرار، ظلت حبيسة النظرة التمييزية بين أبنائها، وظلت تخضع للطبقية، وساعدت على تفشي الأمراض الاجتماعية المختلفة مثل الرق والربا والطمع..إلخ، وعلى العكس من هذه الصورة النمطية للمدن جاءت صورة الخرابيش المكررة التي عززت الإحساس بالمفارقة من خلال إثارة وعي المتلقي نحو استحضار صورة المدنية بداعي المقارنة بين الخرابيش/الحاضرة حضارياً وإنسانياً، والمدينة/الغائبة حضارياً وإنسانياً. يقوم التكرار بهذا الطريقة بوظيفة ما بعد الإخبار والإعلام، بمعنى أن التكرار لا يثير المتلقي على المستوى الظاهري فقط، أي على مستوى الانتباه إلى اللفظة المكررة، بل قد يقود إلى ما يستدعيه اللفظ المكرر من مماثلات أو مفارقات.

كما يقوم التوازي المتشكل من خلال تكرار البنيتين النحويتين اللتين تكادان أن تتساويا، وهما باديتان في قوله:

بين الخرابيش ....

بين الخرابيش ....

بين الخرابيش ....

وقوله:

ولا جناةٌ ....

ولا قضاةٌ ....

ولا نضارٌ ....

بشحن النص ببعد إنشادي، وفي الوقت نفسه يخلق التوازي غنائية واضحة؛ تساعد على ترسيخ الفكرة والمعنى معاً، إضافة إلى خلق بناء محكم ينسجم والرؤية المراد التعبير عنها.

وإذا كان النص السابق يستدعي المدينة استدعاءً بوساطة التكرار، فإننا لا نعدم ذكراً لصورة المدينة السيئة أحياناً في شعر عرار، فنجد "عمان" تظهر بصورة رديئة في النص الآتي، وهي صورة مختلفة تماماً عن صورة الخرابيش، يقول الشاعر:

قصور "عمّانَ" لا يخدعْك مظهرها ... قد يستوي نقشها الأزياف والصلجُ

فما لغير الأذى في ربعها ألقٌ ... ولا لغير القذى في جوها رهج

فلا تغرنك ألقابٌ مطنطنةٌ ... ما كلُّ لفظ به معناه يندمج

لو أنَّ "عمّانَ" أهلوها بنو وطني ... إذاً لهذا الذي يلقاه لا تعجوا

فابعدْ بعمانَ داراً ما تجاوزها ... والشمس ضحيانةٌ في غيرها، دُجج[55]

لعب التكرار دوراً إيجابياً في تكوين صورة مشرقة للخرابيش سابقاً، وفي تحويل أنظار القراء إليها وجعلها مركزاً للصورة وبؤرة حضارية تتمتع باحترام كبير. ولكن التكرار هنا يجعل حضور "عمان" باهتاً وذا قيمة سلبية، تحمل القارئ على تقديم صورة الخرابيش على عمان، مع أن عمان هي المركز والخرابيش هي الهامش، ولكن منطق الشعر لا يعترف بمنطق العلم والتقسيمات

العمرانية. مع العلم أن "عمان" شكلت مركزاً وعاصمة للأردن، إلا أنها جاءت مدينة تحتفل بالمزيف ولا تلقي بالاً للأصيل، تزدهي بالصورة الجوفاء ولا تقيم وزناً للجوهر. ولو أن الشاعر استحضر صورة واحدة لعمان وما كررها، لظننا أن موقفه منها موقف طارئ ولا يعبر عن مبدأ يعتنقه ويؤمن به، ولكن تكرار صورة عمان أسهم في جعل القارئ يؤمن بأن لعرار موقفاً مبدئياً من عمان ويدفعه إلى اتخاذ موقف منها هو الآخر.

كذلك جاء التكرار ليعزز حس التحدي عند عرار ويطور موقفه المتمرد؛ فالإنسان قد ينتقد بلده أحياناً، ولكن دون أن يجعل من انتقاده له أمراً مركزياً، يلح عليه ويعاود التذكير به وبخاصة أن الأردن في الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي ظل يعاني مما تعاني منه مراحل التأسيس الأولى، وهذا يعني أنه بحاجة لكل جهد أردني يبني ويعلي البنيان، لا يعارض ويعوق السلطة الحاكمة عن القيام بدروها، ويشتت فكر الأردنيين، دون أن يتعمد انتقاد عاصمة البلاد وهي رمز كبير، تحترمه الدول وتجعله محط تقدير كبير. لكن عراراً عمد إلى ذلك عمداً وعن قصد، لقد اختار "عمان" العاصمة، وكرر ذكرها بصورة سيئة ليحمل الآخرين على اعتناق مبدأ المعارضة والإيمان بفكره ونظرته، ومن ثم يشكل رأياً عاماً نحو عمان، ليدفع السلطة الحاكمة إلى تغيير الصورة النمطية لعمان، وإلى مزيد من الاهتمام بالطبقات العاملة والعمل على رفع الظلم عنها.

ولا يعني موقفه من عمان أنه لا يحب وطنه، بل على العكس من ذلك فقد أظهر شعر عرار حباً كبيراً للأردن وأماكنه المختلفة، وإن اختلف معه في بعض الأمور، إلا أن حبه له لا شك فيه، فقد أقسم ببعض مدنه وقراه، فقال[56]:

قسماً بماحصَ والفحيـ ـص وبردِ ماء الحمّرِ
إني إلى تلك الربو ـعِ وحسنِها المتوفرِ
سأظلُّ نضوَ تشوقٍ وتذكرٍ وتحسرِ[57]

وقال:

أقسم بالحصن ووادي السيرِ والرّشأ المهفهف الغريرِ
لستُ، إذا ما قيل: بالبنجور احضرْ، بمَنْ يرغبُ بالحضورِ[58]

وقال:

بارك الله فيك أردنُّ داراً ليس فيك الغريب عن أوطانه
بلدٌ كله هوىً فَسَواءٌ قرعُ ناقوسه وصوت أذانه[59]

إلا إنه لا يطيق رؤية عمان وقد تحكم فيها التجار والسماسرة، وارتدت عن دورها الوطني والعروبي، واستشرت الطبقية فيها استشراء النار في الهشيم، لذلك تجده يفضل بيتاً في البادية عليها:

واسترفد الخير من بيتٍ ببادية نار القِرى فيه إن يمسِ المسا تَهجُ
بيتاً من الشَّعر يكفي الضيم صاحبه أنفٌ حميٌّ وليس الباب والرتج[60]

لأنه لم يعهد عمان/ رغدان هكذا -لا تنصر الحق- مع أن الهاشميين هم مصدر سناها:

عهدي "برغدان" أحرارٌ إذا نفروا لنصرة الحقِّ لم يدمَ لهم ودج
ما بالُهم؟ لا أدال الله دولتهم لا ينبسون، وإنْ أنطقتهم ثبجوا
أليس لولا سنا رغدان ما انكشفتْ في ليل عمّان عن أضوائِها سُرُجُ[61]

غير أن رغدان يظهر بصورة أخرى حرص الشاعر على إبرازها، ولفت النظر إليها، يقول:

عفت المنازلُ، والدّيار خوالي إلا من الآلام والآمال
يا ربَّ رغدان، الذي رغدانه ما انفك مجداً مضرب الأمثال
أنت الخبير ببرئنا وبِسُقْمنا وبهول داءٍ في البلاد عضال
ومقيل عثرتننا، إذا عثرت بنا نوب الزمان بخيبة الآمال
لا تحسبني، إنْ أطلت مقالتي في وصف بأساء البلاد، أُغالي

والله يعلمُ أن جيبي ما بها إلا الخواء، وغير نصف "ريال"
يا ربَّ رغدان الذي ظفر الورى منه بأحكمِ شاعرٍ مفضالِ
نزهتُ عن أفق التزلف مقولي وعن الرياء تنزَهَتْ أقوالي[62]

كانت الخرابيش تشكل مركزاً للعدل بين الناس ومنارة للحق، وظهرت عمان في السابق أيضاً مركزاً للطبقية والظلم والزيف، وتخلت عن دورها في مساندة الناس وإقالة عثراتهم. إلا أن "رغدان" تظهر بصورة مختلفة في هذه الأبيات، فقد تعزز دورها على المستويين: الإنساني والسياسي؛ إذ يظهر الناس في القصيدة معانين للأوضاع السيئة اقتصادياً ومعيشياً؛ لذلك فهم محتاجون للعون والمساندة، من السلطة السياسية؛ لأنها وحدها من يملك مساعدتهم، ومن هنا جاءت الاستغاثة بالملك عبد الله بن الحسين كي ينجدهم، ولكن الأبيات لم تشر إلى عبد الله باسمه وإنما اختارت "رب رغدان"، فلماذا؟.

لا يقتصر الأمر على اختيار "رغدان" وحدها، بل لِم كرر ذكرها أكثر من مرة وإن ارتبطت بالملك "رب رغدان"؟ لقد قصد الشاعر إلى التوجه إلى الملك عبد الله، ولكنه اختار الإشارة إليه من خلال "رغدان"؛ لأن رغدان تمثل مقر الملك، والأردنيون ينظرون إلى هذا المقر بتقدير واحترام كبيرين، فإذا ما خاطب الملك من خلال الإشارة إلى رغدان مقر ملكه وسلطانه فإنه سيحظى بقبول أكثر لمطلبه.

أما تكرارها فجاء ليخدم توطيد صورتها في أعين الناس بوصفها ملاذاً لهم حين تدلهم الخطوب، وملجأً لهم حينما تدور بهم الدوائر، ومن ثم تظهر رغدان حامية للناس ومقيلة لعثراتهم، وهذا ما يعزز شرعية وجودها على المستوى السياسي؛ فرغدان في العشرينيات ما زالت فتية تحتاج لمن يعزز وجودها ويوطن شرعيتها في قلوب الناس؛ لهذا جاء التكرار ليؤكد حضورها وريادتها في العمل من أجل الناس، فضلاً عن أن التكرار انسجم مع طبيعة السؤال؛ فالإنسان حينما يسأل يلح بالسؤال، ويعاود ذكر المسؤول حتى ينال القبول، ويحصل على ما يريد.

- تكرار الأفعال

لا يغفل الشاعر عن ترديد الأفعال كلما وجد لذلك داعياً ومسوغاً فنياً وفكرياً؛ لأن الشاعر يتعامل مع مادته الشعرية منتقياً ومختاراً لما يمكن أن يخدم فكرته ورؤيته بعيداً عن الافتعال، وبما يظهر نصه بجودة عالية وأسلوب قادر على إنجاز نص جديد ومتميز على مستويي الشعر والفكر.

ومن الأفعال التي كررها الشاعر قوله (فاتني) في النص الآتي:

فاتني فاتني فَمَنْ لي بلقيا ... هُ وقد عقَّني وشالتْ ظعونُهْ
فاتني فاتني وأقفر معنا ... هُ وقلبي أواه خابتْ ظنونُهْ
أين مني يا ناس نور محيا ... هُ ومني، هيهات أين جبينهْ[63]

ينهض الفعل السابق بوظيفة استثارة مشاعر المتلقي نحو التعاطف مع الشاعر؛ لما أصابه من حزن وألم نتيجة الفراق الذي أجبر طرفي العلاقة العاطفية على ابتعاد بعضهما عن بعض. ولا سبيل إلى جذب انتباه المتلقي وطلب تعاطفه إلا بهذا التركيز على فكرة الفراق عبر الفعل (فاتني) الذي تكرر في بيتين أربع مرات. كذلك يظهر الفعل مدى ضعف الإنسان مقابل سيطرة الزمن؛ لأن الفعل يرسخ الإحساس الزمني في النص بما يشعر بضعف الشاعر وعدم مقدرته على السيطرة عليه، ومن ثم يظل أسيراً له ويخضع لحكمه بالفراق عليه، وإضافة إلى هذا قام التكرار بإسناد القصيدة عضوياً بعنصر موسيقي تمثل في الإيقاع الذي حققه التكرار، وبخاصة أن بناء القصيدة يستدعي الجانب الموسيقي ويلح عليه، وهذا بادٍ من خلال اختيار وزن "الخفيف" ليكون البحر الذي تنظم عليه القصيدة، إضافة إلى التزام القصيدة ما لا يلزم في صدر البيت وعجزه.

وزيادة في خدمة الجانب الموسيقي أو توكيد حبه لها كرر فعلاً آخر في النص نفسه، هو:

هو حبي أهواه أهواه إذ ... عندي سواء: هزيله وسمينه[64]

إنه فعل يحمل دلالة التوكيد على الحب، وبقاء جذوته متقدة، وهذا دليل على وفائه لها وعدم هجرانها. وهنا يمكن الالتفات إلى أن التكرار في الفعل

(فاتني) إذا ما وازناه وقارناه بتكرار الفعل (أهواه) يشعرنا بأن طرفي العلاقة ليسا بمنزلة واحدة في الوفاء؛ فإن كان الشاعر/عرار وفياً فلا يبدو أنها (هي) كذلك لأنها هي من فاتته. والفعل يوحي بأن الآخر/المرأة اختار الرحيل ولم يكن مجبراً على ذلك، وهكذا يتجاذب النص/القصيدة حالتان: الفراق/الوفاء، وقد جاء التكرار ليخدم هاتين الحالتين من خلال تكرار فعليْ (فاتني) و (أهواه) وهو ما يضمن للقصيدة نصاً ثرياً إيقاعياً من جهة، وحاملاً لرؤية صاحبه بقالب فني ناضج ومعبر من جهة أخرى.

وفي لفتة غريبة من الشاعر ولكنها تصدر عن حس إبداعي مميز، يعمد فيها إلى تكرير فعل "تمشكح" في قوله:

قالوا: (تمشكح) في يافا وقد صدقوا

إني (تمشككحت) رغم العاذل الشاني[65]

يحمل التكرار في هذا الفعل دلالتين بارزتين، غير أنهما تؤكدان تميز الشاعر وانفراده بين أقرانه على المستوى الشعري والإبداعي؛ فالفعل "تمشكح" أبدعه الشاعر إبداعاً ذاتياً، إذ لا أصل لهذا الفعل في معاجم العربية، وهو بمعنى "تسكع"؛ لذا جاء تكراره ليرسخه في ذاكرة المتلقي، ويعزز قيمته التجديدية لديه ويثير الانتباه إليه، فلو أن الشاعر عمد إلى عدم تكراره لما أثار الانتباه إليه، وما جعل القارئ يشعر بميزته الخاصة دون غيره من الأفعال، ولما استطاع القيام بدوره المرسوم له عند اختياره بداية، وهذه هي الدلالة الأولى. أما الدلالة الثانية فقد أظهر تكرار الفعل الشاعر متحدياً لما يقوله العذال/المجتمع، ويعمد إلى الإصرار على الفعل دون أدنى خشية وخوف منهم. كذلك بدا الشاعر غير آبه لما يقولون وغير مكترث بهم أصلاً، وهذا بادٍ في قوله (قالوا) دون ذكر لهم تعمداً وإهمالاً لهم.

ويأتي تكرار الفعل "بكى" مثالاً واضحاً على أن التكرار يمثل علامة على تجربة مؤثرة للشاعر، يريد إضاءتها وتقديمها للقارئ بقصد توعيته بغرض ما، يقول:

يبكي فؤادي، وعيني غيرُ باكيةٍ لا تبكِ، يا عين خزيٌ منك بكياكِ

ضاقت ضلوعي بهمٍّ ليس تحمله شمُّ الجبال، ووجهي وجه ضحّاك[66]

يضغط الحس التوجعي على الشاعر ضغطاً كبيراً استجابة لظروف يمر بها، فيكون البكاء استجابة طبيعية لما يمر به، ولكنه يستبدل ببكاء قلبه دون عينه؛ رغبة منه في عدم إظهار ضعفه وقلة حيلته واستسلامه للواقع الراهن، وكذلك يقوم الفعل /بكى من خلال تكراره بإظهار التعارض الحاصل بين داخل/ خارج الشاعر، فداخله/ قلبه يبكي، ولكن خارجه/ عينه لا تبكي. وإذا كان داخله استجاب لمؤثر خارجي فبكى، فإن خارجه قد استجاب لمؤثر داخلي/ شجاعة الرجل وعزته فلم يبكِ.

ج - تكرار العبارة

شاع هذا اللون من التكرار في شعر الشاعر شيوعاً لافتاً، وقد يكون أكثر أنواع التكرار وروداً عند عرار، ويبدو أنه أكثر التصاقاً بوظيفة تعضيد البناء الكلي للنص، وإضفاء المزيد من الترابط بين أركانه؛ إذ إن كل تكرار من هذا النوع - في رأي موسى ربابعة - قادر على إبراز التسلسل والتتابع، وإن هذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفزاً لسماع الشاعر والانتباه إليه[67]. ولا يعني هذا القول السابق -للربابعة- بأن هذه الظاهرة مقتصرة على الشعر الجاهلي لأنه يسمع سماعاً، ويتناقله الناس شفاهياً، بل إن الشعر الحديث - وشعر عرار منه - قد وظف مثل هذا النوع من التكرار وحرص على تنويعه وتنميته، وإظهاره بشكل أكثر إبداعاً[68].

ومن الشواهد على هذا النوع من التكرار جاء قول الشاعر :

ماذا على الناس من سُكري وعربدتي ... ماذا على الناس من كفري وإيماني
ماذا على الناس من قولي لهم: أحدٌ ... ربي، وقولي لهم: ربي له ثانِ
ماذا على الناس من لهوي ومن عبثي ... ماذا على الناس من جهلي وعرفاني
ماذا على الناس من جهلي ومعرفتي ... ماذا على الناس من ربحي وخسراني
ماذا على الناس من صفوي ومن كدري ... ماذا على الناس إن دهري تحداني
ماذا على الناس من فقري ومتربتي ... ماذا على الناس من ضني وإحساني
ماذا على الناس من حبي مكحلةً ... بين الخرابيش أهواها وتهواني[69]

يقوم هذا النص على بنية احتجاجية إنكارية تساؤلية، أداتها ووسيلتها التكرار المتمثل بتكرار صيغة (ماذا على الناس) اثنتي عشرة مرة وهو تكرار كبير، ولكنه مسوغ في النص وليس حمولة زائدة ولا يقود إلى رتابة مطلقاً، بل إنه يدعم البناء ويقويه؛ لأنه يحمل في طياته احتجاجاً متصاعداً تجاه الناس؛ نظراً لسوء ظنهم به، وانشغالهم بمتابعته ومراقبته دون غيره، فهو يقدم- أي الشاعر- في كل مرة نموذجاً لاحتجاجاتهم عليه، وهي احتجاجات تدور حول مسلكه الأخلاقي (سكري، عربدتي، لهوي، عبثي، حبي مكحلة)، أو حول مسلكه العقدي (كفري، إيماني، ربي له ثان)، أو حول حالته النفسية (صفوي، كدري)، أو حول وضعه المادي (فقري، متربتي، ضني، إحساني)، أو حول معرفته وجهله. وهو إذ يبرز هذه الاحتجاجات فإنه ينفي حقهم بذلك الفعل الذي يمارسونه عليه، ويرفض كل أشكال السلطة الأخلاقية أو الدينية أو الاجتماعية أو الاقتصادية؛ لأنها تحد من حريته، وتقيده بقيود يرفضها ويرفض من يسعون لفرضها عليه.

ومن الدلالات المنبعثة عن هذا التكرار ظهور الشاعر نداً للمجتمع؛ فالمجتمع مشغول به يراقبه ويتابعه ويحصي عليه سلوكه اليومي، ولو لم يكن هذا الشخص المتابع والمراقب إنساناً ذا شأن لما راقبه الناس وتابعه العذال، ومن ثم فإنه يُعلي من شأنه؛ لأنه شخص إشكالي، ويشكل مسلكه وتصرفه حالة من التساؤل الدائم. أما أولئك الناس فيبدون بمظهر سيئ وموقع متدنٍ دونه؛ لأنه لا عمل لهم سوى القول (لماذا يفعل كذا)، أما هو فيعمل ولا يبالي وإن كان هذا العمل يخرج أحياناً عن تصور الناس لطبيعة التصرف السليم. وإلى قريب من هذا وصل علي جعفر العلاق الذي رأى أن التكرار في هذا النص يكشف عن "فردية عنيفة طاغية من جهة، ورغبة عميقة في صيانتها من جهة ثانية، والدفاع عنها بضراوة أمام كتلة الحياة التي يمثلها الآخرون"[70].

كما يستند هذا البعد الاجتماعي والتساؤلي إلى التوازي الذي يبني إيقاعاً يتعالى في كل مرة يرد فيها السؤال؛ ليخلق جواً متوتراً يعكس توتر الشاعر واحتجاجه، ومن ثم يظل المتلقي على اتصال دائم، يسأل في كل مرة نفسه بماذا

يحتج عليه الناس أيضاً؛ لأنه اعتاد أن يذكر ضرباً من احتجاجاتهم في كل مرة، وهكذا يصبح القارئ أكثر اندغاماً في جو النص، ومستجيباً لتأثير الأسئلة المتكررة عليه، ومنقاداً إلى تواصلية مفروضة عليه تقيده بحدودها، وتبني لديه توقعاً متتالياً ومتتابعاً بتتابع الأبيات.

ومن العبارات التي حرص الشاعر على تكرارها قوله: " هواك هوى.. " في النص الآتي:

عـلـى رسـلـك يـا لـيـلـى فـدربـي لـيـس مـن "هـونـهْ"
ووادي الـسـيـر واضـحـةٌ صُـواهُ لِـمَـنْ يـؤمـونـهْ
هـواك هـوىً بـرمـت بـه أأذكـره وتـنـسـيـنـهْ؟!
هـواك هـوىً بـرمـتُ بـه فـمـا لـك لا تـبـريـنـهْ؟!
هـواك هـوىً كـأحـلامـي مـعـربـدة ومـجـنـونـهْ
هـوىً كـهـواك مـعـتـبـل الـشَّـوى غـضـاً تـريـديـنـهْ!
ألـم يـبـلـغـكِ واأسـفـا هُ أنـي إبـن خـمـسـيـنـهْ؟!(71)

يؤكد الشاعر حضور هواها لديه، ويبدو أن حضورها جاء طاغياً في وجدانه وفي نصه الشعري، ويعزز من سطوته عليه إخلاصه لها، على الرغم من عدم تجاوبها ونكرانها له، كما أن التكرار يساعد على استحضار المفارقة واستثارتها من خلال عدم اتفاق الطرفين في طبيعة العلاقة لدى كل منهما، ففي حين يظهر الشاعر مصراً على تأكيد حبه واشتعاله بين جوانحه، تبدو هي غير مكترثة لهذا وتريد أكثر منه. إلا أن الشاعر لا يستطيع زيادة على هذا، فيكون موقفها أشد نكراناً من ذي قبل، وهنا يقع الشاعر في حيرة من أمره، ويصبح ضحية لطمع من أحب، ولكنه لا يقوى على أكثر من ذلك لبلوغه سناً لا تمكنه من الاستغراق في الحب أكثر؛ لقد أراد الشاعر من التكرار - أيضاً- إظهار مدى صدقه في حبها، وتفانيه من أجلها، وتكريس صورته محباً إيجابياً على الرغم من عدم تجاوب الآخر.

كما ساعد هذا التكرار على إمداد القصيدة بغنائية واضحة، جعلت النص

أكثر قبولاً لدى القارئ؛ لأن النفس الإنسانية تميل إلى الحس الغنائي، فضلاً عن أن الألفاظ جاءت سهلة، مما عزز هذا الحس وطوره، وهذا ما يقود إلى تواصل غير منقطع جعل المتلقي يتعاطف مع الشاعر أكثر؛ لأنه رسخ في ذهنه إيجابية موقفه وسلبية موقفها.

وإذا كان الشاعر اعتاد في الشواهد السابقة أن يكرر العبارة بشكل متوالٍ، فإنه سيعمد لاحقاً - في المثال التالي - إلى ترك مسافة بين التكرار والآخر، يقول:

هاتِها واشربْ فإن العيد فصح وقبيحٌ بالفتى بالعيد يصحو
إن في الدير أباً فذّ الندى ونبيذٌ ورعابيبٌ وصدحُ
ومسيحٌ كيّس كهانُهُ دأبهم في الناس: إصلاح وصلح
هاتها واشربْ فمثلي ماله يا أخي عن دكة الخمار ندح
إن هذا العمر ليلٌ ماله يا أخي في غير أفق الكأس صبح
هاتها واشرعْ ودعْ عبّود من شرح متن الأمِّ يستهويه متح[72]

يتجلى التكرار في النص السابق من خلال إعادة جملة (هاتها واشرب) ثلاث مرات في بداية القصيدة من أربع مرات هي عدد تكراراتها في القصيدة كلها، بمعنى أن بداية القصيدة كانت الأثري في التكرار، وكأن التكرار يقوم بدور تمهيدي -لطرح رؤية معينة- وبنيوي في الوقت نفسه؛ فالشاعر يجعل هذه العبارة لازمة يذكرها في أول البيت ثم يعود إليها أكثر من مرة، فكأنه يمهد بها لطرح رؤية فكرية يرغب بجلائها للناس، ولكنه يعرف أن هذه الرؤية (الشرب) ليس من السهل إقناع الناس بها؛ لأنها تخالف التقاليد والعادات التي نشأ عليها أبناء المجتمع الأردني إذ ذاك، فالمجتمع الأردني محافظ بشكل عام وليس من السهل تسويق مثل هذه الفكرة/ الرؤية أو حتى إعلانها. من هنا يأتي دور التكرار الذي يقوم بوظيفة توضيح منهج الشاعر الفكري ورؤيته، فهو يقدم وجهة نظره بطريقة فنية؛ حيث إنه يعمد إلى طرح زاوية نظر معينة في كل مرة يذكر فيها عبارة (هاتها واشرب)، فإذا نظرنا إلى البيت الأول فإنه يرى أن العيد لا تكمل بهجته ولا يصح إلا بالشرب، وهذا يعني أن الشرب أمر لازم لاستحضار جو

السعادة والحبور على المستوى العام، وهو يخالف التصور الديني الذي يقضي بحرمة الشرب؛ لأنه يذهب العقل، وهذا تقديم مغرٍ للناس ويشكل دعوة صريحة للشرب، بما أنه يحقق سعادة من نوع ما، والناس بطبيعتهم يميلون إلى الفرح وطلب السعادة.

أما التكرار الثاني فقد جاء في البيت الرابع، الذي يُقرُّ فيه باعتياده الشرب، وأنه لا يقوى على تركه؛ لأنه مصدر للإدمان، وهذا لا يعني أنه يسوق مثل هذا التبرير ليدافع عن نفسه وكأنه متهم، وإنما يصدر في سلوكه هذا عن اقتناع مؤداه أن العامل النفسي وما يشعر به من ألم وما يمر به من صعاب هي الأسباب الكامنة وراء الشرب، وما تلك المشاكل إلا حصيلة إحباطات سياسية واجتماعية واقتصادية تراكمت عبر السنين حتى أرهقت كاهل الشاعر، فلم يجد مفراً من الشرب، وهكذا يُجلّي التكرار أمرين في هذا البيت: بيان سبب الشرب والداعي إليه على المستوى الشخصي، ودعوة غير صريحة للشرب.

وإذا كان التكرار الأول أوضح سبب الشرب على المستوى العام، وفي الثاني بين سببه على المستوى الشخصي ودعا إليه، فإنه يردُّ في التكرار الثالث على من يعترض عليه بسبب معاقرته الخمر بل يسخر منه؛ دلالة على عدم اقتناعه بوجهة نظر المعترض وهو هنا "عبود" الذي يمثل رمز السلطة الدينية، إذ يرى - أي الشاعر - أن جوَّ ذكر شيوخ الدين وطقوس عبادتهم لا تختلف عن جو شربه ومجالسه. وهكذا يتحول التكرار من مجرد الإعادة والترديد إلى القيام بوظيفة أساسية تتعدى الجانب الشكلي إلى الجانب الوظيفي الذي يحمل الرؤية ويعبر عنها دونما الوقوع في شرك الإملال.

ويشكل التكرار الثالث أيضاً طريقاً نحو إعلان يأسه من قومه، بعد كل المبررات التي ساقها؛ كي يقتنعوا بمنهجه ورؤيته ولكن دون طائل، فيأتي التكرار ليعلن - الشاعر من خلاله - إصراره على ممارسة الشرب؛ إذ لا يلتفت إلى معارضتهم وعدم موافقتهم إياه في أمر شربه. وإذا كان هذا البيت هو آخر الأبيات المكررة، فإن ذلك يعني أنه اقتناع راسخ ودائم لا سبيل إلى التخلي عنه، وهو بهذا السلوك والرأي يوحي بأن طريقه هو الصحيح؛ لأنه جاء بعد

اقتناع وطول مِراس، ومن ثم يضفي الشاعر على منهجه وسلوكه صفة الإيجابية، ويُسبغ على موقف الآخرين صفة السلبية.

وقد يخدم التكرار النص الشعري من خلال تهيئة جو معين، يساعد على إيصال الفكرة دون الإشارة المباشرة إليها، ومن هذا الباب جاء قول الشاعر:

يا راهب الدّير! تبنا عن محبتهم — وقد أنبنا، "فلا كاني ولا ماني"
ولا هوى رسُهُ يُبكي، فتدفعه — بذكرياتِكَ وادي السيّر ألحاني
شبنا وران على الفودين متزنٌ — من المشيب، بكى حظّي وأبكاني
يا راهب الدَّير! تبنا، والحياة كما — ترى تلوّى لمثلي ليّ ثعبانِ

. . . . . .

يا راهب الدَّير! جلعاد صحيفته — طويتها ولها قدمتُ قرباني
فما عساك! براعٍ ما لَهُ غنمٌ — تقول أن جاء جانبكم وزكاني
يا راهب الدير! طوبى للألى جأرت — أحزانهم، وعَدَت ذوبان أحزاني[73]

يدور هذا النص حول توبة الشاعر عما اقترفه من الهوى، وتضييعه للزمن الفائت من عمره دون الرجوع إلى جادة الصواب. وتحتاج التوبة بطبيعة الحال إلى قبول؛ كيما يستريح الشاعر، ويشعر بالرضا عن نفسه، ولا سبيل إلى القبول إلا بالتوسل وإعلان التوبة الصريحة؛ لذا جاء التكرار ليخدم هذه الفكرة من خلال الإيحاء بالجو الطقوسي الابتهالي الذي شاع في النص، وهذا واضح إذ كرر الشاعر عبارة "يا راهب الدير" أربع مرات في مطلع القصيدة. وغني عن التعريف أن الدعاء/ التوسل لا يكون إلا بالتكرار، ولا يتم القبول إلا بمعاودة الدعاء/ التوسل/ الابتهال مراراً وتكراراً إظهاراً للضعف وطلباً القبول.

وهكذا فقد أظهرت النصوص المختارة السابقة بما لايدع مجالاً للشك الأهمية الكبرى للتكرار؛ إذ لا يبدو التكرار عنصراً مضافاً وزائداً عن الحاجة تركيبياً أو وظيفياً، وإنما يتم اختياره من بين الأساليب المختلفة بما ينسجم والموقف المراد التعبير عنه، وبما يخدم رؤية النص؛ لأنه أداة لغوية قادرة على توصيل الأفكار وشحن النص إيقاعياً.

الملحـق

نوع التكرار		عدد القصائد
تكرار الحروف والأدوات	لا	108
	لولا	19
	يا	119
تكرار الكلمة (أسماء الأشخاص والأماكن)	فؤاد	2*
	ليلى	6
	سلمى	7
	الهبر	18
	الخرابيش	5
	عمان	22
	رغدان	11
تكرار الأفعال	فاتني	3
	أهواه	1
	تمشكح	1
	بكى	13
تكرار العبارات	ماذا على الناس	1
	هواك هوى	1
	هاتها واشرب	1
	يا راهب الدير	1

* إن ورود الحرف أو الكلمة أو العبارة في قصيدة أو قصيدتين دون غيرهما، لا يعني أن ورودها قليل، فقد تذكر في قصيدة واحدة، ولكن ذكرها يأتي كثيراً، خذ مثلاً عبارة (ماذا على الناس) فقد وردت (12) مرة، في قصيدة بقايا ألحان وأشجان، ص399–414 من الديوان، و(ليلى) التي وردت (11) مرة، في قصيدة (أمالي عرار)، ص446–453 من الديوان.

الهوامش والمراجع

(*) هو مصطفى وهبي التل، شاعر أردني، ولد في مدينة إربد في 25/ 5/ 1899، وتوفي في 24/ 5/ 1949، ودفن في إربد، ولمزيد من المعلومات حول الشاعر يمكن الرجوع إلى:
- الزعبي، زياد: **عشيات وادي اليابس**، ط2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998.
- المطلق، محمود: **عشيات وادي اليابس**، ط1، د.م، 1954.
- أبو مطر، أحمد: **عرار - الشاعر اللامنتمي**، ط2، دمشق: صبرا للطباعة والنشر، 1987.

(1) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: **لسان العرب**، بيروت: دار الفكر، مادة كرر.

(2) الجاحظ، عمرو بن بحر: **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام هارون، ج1، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1985، ص 105.

(3) البيان والتبيين، ص105.

(4) البيان والتبيين، ص105.

(5) ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم: **تأويل مشكل القرآن**، إعداد ودراسة: عمر محمد سعيد، ط1، مصر: مركز الأهرام للترجمة والنشر، 1989، ص 154-155.

(6) ابن جني، أبو الفتح عثمان: **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، ج3، بيروت: دار الكتاب العربي، ص 101-104.

(7) المرتضى، علي بن الحسين: **أمالي المرتضى**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ج1، بيروت: دار الكتاب العربي، 1967، ص 121.

(8) أمالي المرتضى، ص121.

(9) ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق: **العمدة**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج2، بيروت: دار الجيل، 1981، ص31.

(10) العمدة، ص73-76.

(11) ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد: **المثل السائر**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، د.ط، بيروت: المكتبة العصرية، 1990، ص 146.

(12) المثل السائر، ص 146-147.

(13) القرطاجني، حازم: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، د. ط، د. م، دار الكتب الشرقية، د. ت، ص 44-45.

(14) بن كثير، أبو الفداء إسماعيل: **تفسير القرآن العظيم**، ج1، د.م، دار إحياء الكتب العربية، د.ت، ص60.

(15) ابن معصوم المدني: **أنوار الربيع في أنواع البديع**، تحقيق: شاكر هادي شكر، ج5، بيروت: عالم الكتب، 1969، ص345-348.

(16) السيد عز الدين: **التكرير بين المثير والتأثير**، ط2، بيروت: عالم الكتب، 1988، ص13.

(17) الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**، ط11، بيروت: دار العلم للملايين، 2000، ص263-264.

(18) بنيس، محمد: **الشعر العربي الحديث - بنياته وإبدالاته**، ج1، المغرب: دار توبقال للنشر، 2001، ص190.

(19) عبد المطلب، محمد: "التكرار النمطي في قصيدة المدح عند حافظ"، **مجلة فصول**: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع2، 1983، ص47.

(20) عبد المطلب، محمد: **البلاغة والأسلوبية**، ط1، القاهرة: مكتبة لبنان والشركة المصرية العالمية للنشر، 1994، ص289-290.

(21) يوسف، عبد الفتاح: "فاعلية التكرار في بنية الخطاب الشعري للنقائض"، **مجلة فصول**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع62، 2003، ص 31.

(22) لوتمان، يوري: **تحليل النص الشعري**، ترجمة: محمد فتوح أحمد، د. ط، مصر: دار المعارف، د. ت، ص 63.

(23) تحليل النص الشعري، ص 98.

(24) كوهين، جون: الكلام السامي، عن الطرابلسي، محمد: **بحوث في النص الأدبي**، د. ط، د. م، الدار العربية للكتاب، 1999، ص61.

(25) بحوث في النص الأدبي، ص39.

(26) عياد، شكري: "قراءة أسلوبية لشعر حافظ"، **مجلة فصول**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع2، 1983، ص 14.

(27) مولينيه، جورج: **الأسلوبية**، ترجمة: بسام بركة، ط1، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1999، ص61.

(28) هاف، كراهم: **الأسلوب والأسلوبية**، د. ط، بغداد: دار آفاق عربية، 1985، ص24.

(29) انظر الملحق، ويمكن الرجوع إلى الملحق لمعرفة عدد القصائد التي ذكرت فيها عناصر التكرار اللاحقة.

(30) التل، مصطفى وهبي: **عشيات وادي اليابس**، تحقيق: زياد الزعبي، ط2، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998، ص 360-361، وسأعمد إلى الإشارة إلى الديوان بالعشيات فقط لاحقاً.

(31) العشيات، ص 359-362.

(32) حول نفي الشاعر إلى العقبة، يمكن الرجوع إلى:
- الملثم، البدوي: **عرار- شاعر الأردن**، د.ط، بيروت: دار القلم، د. ت، ص 102-105.
- العشيات، ص 359.

(33) العشيات، ص 363-364.

(34) العشيات، ص 359-360.

(35) العشيات، ص 384.

(36) أبو نواس، الحسن بن هانئ: **الديوان**، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي، د. ط، بيروت: دار الكتاب العربي، د. ت، ص 53.

(37) العشيات، ص 373.

(38) حسن، ناظم: **البنى الأسلوبية: دراسة في أنشودة المطر للسياب**، ط1، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2002، ص53.

(39) العشيات، ص 372-373.

(40) العشيات، ص 149، والرطبة: بلدة في العراق.

(41) انظر، الملثم، البدوي، عرار - شاعر الأردن، ص 268-269.

(42) العشيات، ص 299.

(43) العشيات، ص 298.

(44) العشيات، ص 300.

(45) العشيات، ص 301.

(46) العشيات، ص 302.

(47) العشيات، ص 303.

(48) عياد، شكري: **مدخل إلى علم الأسلوب**، ط1، الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، 1982، ص 47.

(49) العشيات، ص 450.
- وزرجونة: فارسي معرب ومعناه لون الذهب (اللسان: زرجن)، والملوح: الذي لاحته الشمس، أي غيَّرته وسفعت وجهه (اللسان: لوح).
- مرمستيه: دلكتيه، (اللسان: مرس).
- يا شينه: عبارة للتوبيخ، وهي عامية.

(50) ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 742.

(51) العشيات، ص 353-354،
- وأشون: رجل يشون الرؤوس: يفرج شؤونها (اللسان: شون).
- والخرابيش: بيوت من الشّعر يسكنها النّور وغالباً ما تكون صغيرة.

(52) العشيات، ص 209-210.
- يا معود: لفظة عامية، تقال للرجل تحذيراً، أو للحض على عمل الخير.
- فردريك بن بيك: قائد الجيش العربي الأردني زمن الانتداب البريطاني على شرق الأردن.

(53) العشيات، ص 210.

(54) العشيات، ص260، والمعشار: الجزء من العشرة.

(55) العشيات، ص 161–163.
- الأزياف: شرف القصور (اللسان: زيف).
- الصلج: جمع صُلّجة، والصلجة: الفيلجة من القرّ والقدّ (اللسان: صلج).
- الرهج: الغبار، (اللسان: رهج).
- دجج: تراكم الظلام، (اللسان: دجج).

(56) وللمزيد حول المكان في شعر عرار، انظر على سبيل المثال: يحيى عبابنة: الحقول الدلالية في شعر عرار: قراءة في معجمه اللفظي، ضمن كتاب: **مصطفى وهبي التل (عرار) قراءة جديدة**: مجموعة مؤلفين، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002، ص263– 271.

(57) العشيات، ص 267.

(58) العشيات، ص 269.

(59) العشيات، ص 455.

(60) العشيات، ص 163–164.
- (بيتاً) خطأ والصحيح (بيتٌ).
- الرتج: الباب العظيم، أو المغلق (اللسان: رتج).
- الودج: من العروق التي يقطعها الذابح (اللسان: ودج).

(61) العشيات، ص163–164، وثبجوا: الثّبج: اضطراب الكلام (اللسان: ثبج).

(62) العشيات، ص 331.

(63) العشيات، ص 454.

(64) العشيات، ص454.

(65) العشيات، ص406، وتمشكح بمعنى تسكع، وهي من المحكي.

(66) العشيات، ص 324.

(67) ربابعة، موسى: **قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي**، د. ط، إربد: مكتبة الكتاني، 2001، ص47.

(68) انظر توظيف هذه الظاهرة مثلاً عند:
- درويش، محمود: **الديوان**، مج2، بيروت: دار العودة، 1994، قصيدة مديح الظل العالي، ص7–77، على سبيل المثال.
- البياتي، عبد الوهاب، **الديوان**، مج2، ط4، بيروت: دار العودة، 1990، ص 95–97، وص264 وص328، على سبيل المثال.

(69) العشيات، ص 404–405.

(70) العلاق، علي جعفر: شعرية العبث والفوضى، قراءة في لغة عرار الشعرية، ضمن كتاب: **مصطفى وهبي التل (عرار) قراءة جديدة**، ص71.

(71) العشيات، ص448، وهونه: أي من هنا، وهي من المحكي.

(72) العشيات، ص171.

(73) العشيات، ص395– 396، "فلا كاني ولا ماني" لفظ عامي أردني: أي ليس مشغولاً بشيء.

* * *

arab journal for the humanities
251
Issue 26/101

Repetition in Arar's Poetry

Abedel Baset Al-Zyoud

This research studies the idea of repetition in the poetry of Mustafa Wahbi Al-Tal, "Arar", as a poetic style, and the poet's interest in employing repetition in his verse. The research investigates Arar's poetry examining the different kinds of repetition used in it, such as the repetition of letters, the repetition of words (nouns and verbs), and the repetition of statements.

❊ ❊ ❊